

Alain Schorderet, Zurich

L'œuvre du marquis de Sade et le conte

Le retour refoulé de Barbe-Bleue

Il est possible d'effectuer de nombreux rapprochements entre les écrits sadiens et des genres situés en dehors du canon littéraire, aux extrêmes opposés d'une typologie des discours : d'un côté, il y a des affinités avec la « philosophie »¹, la « théologie »², la « morale »³; de l'autre, on y découvre de la « pornographie »⁴ ou – comme on le voit dans le renvoi à *La Barbe-Bleue* – du conte⁵. Peut-être que le fait de situer son œuvre aux limites de la littérature, de la placer au-dessus ou en dessous du littéraire est dû à la canonisation de Sade comme auteur d'œuvres ésotériques⁶, comme écrivain de la « transgression »⁷.

Laissons ici le débat sur l'appartenance générique de l'œuvre de Sade. Je me contenterai d'examiner comment ses textes se prononcent sur le merveilleux, le

¹ Pierre Klossowski est le premier à limiter le marquis de Sade à l'image du philosophe, dans des essais publiés à partir des années 1930, cf. id. : *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*. Paris (1947) ²1967.

² On verra Schmid, Muriel : *Le Soufre au bord de la chaire. Sade et l'Évangile*. Genève 2001, qui approfondit le thème proposé par Didier, Béatrice : *Sade théologien*. Dans : Camus, Michel/Roger, Philippe (éds.) : *Sade : écrire la crise*. Colloque de Cerisy du 19 au 29 juin 1981. Paris 1983, 219–240.

³ Voir la thèse provocatrice de Jeangène Vilmer, Jean-Baptiste : *Sade moraliste. Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*. Genève 2005.

⁴ Les recherches à ce propos sont innombrables : Guillaume Apollinaire les inaugure en tirant des œuvres du marquis de l'Enfer de la Bibliothèque nationale, lorsqu'il publie *L'Œuvre du Marquis de Sade*. Zoloé. Justine. Juliette. La Philosophie dans le boudoir. Oxtiern ou les Malheurs du libertinage, pages choisies. Introduction, essai bibliographique et notes par Guillaume Apollinaire. Paris 1909.

⁵ Paul Éluard appelait Sade un écrivain « fantastique », voir id. : D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire. Dans : *Révolution surréaliste* 8 (1926) 8s. André Breton, dans son premier manifeste surréaliste, cite Sade comme auteur « surréaliste » en rapprochant son œuvre de l'univers du « merveilleux » qu'il voit aussi s'incarner dans le conte, par exemple dans « *Peau d'Âne* » (cf. id. : *Manifeste du surréalisme*. Dans : *Œuvres complètes* 1. Paris 1988, 327–329). Bien sûr, les surréalistes procèdent par analogie. Il y a une autre analogie, plus ancienne, se basant sur le hasard de faux rapprochements biographiques : si *Barbe-Bleue* a été identifié avec le maréchal infanticide Gilles de Rais au cours du XIX^e siècle (cf. Brossard, Eugène : *Gilles de Rais. Maréchal de France dit Barbe Bleue*. Paris 1885, rééd. Grenoble 1992, 318), un ennemi reprochait à Sade d'être un nouveau Gilles de Rais sous la Révolution (cf. Dulaure, Jacques-Antoine : *Histoire critique de la noblesse*. Paris 1790, n° 32, 5).

⁶ Pour ce terme, voir Delon, Michel : *Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade*. Dans : Didier, Béatrice/Neefs, Jacques (éds.) : *La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*. Paris 1991, 95–101.

⁷ Voir par ex. Bataille, Georges : *L'Érotisme*. Paris 1957.

suraturel, le féérique ou encore le fantastique, bref : sur l'univers de la « fable » au sens très général qu'avait ce terme au XVIII^e siècle et dans la mesure où ces éléments peuvent encore être reconnus comme spécifiques de l'univers du conte depuis Perrault. Cette recherche métalittéraire me conduira à l'examen d'un texte sadien peu connu, *Rodrigue ou La Tour enchantée*, « conte allégorique » dans lequel résonne en sourdine un écho de Barbe-Bleue : dans le conte de Sade, l'entrée dans la chambre interdite révèle à son tour le passé criminel du héros mais n'entraîne aucune mauvaise conscience et exclut tout remords. Par ce contraste, il me semble que le conte de Barbe-Bleue devient, relu à la lumière de Sade, le récit d'un retour malheureux du passé, le bilan d'un refoulement raté : dans la juste mesure où elle s'attelle à désenchanter le monde, l'œuvre sadienne se propose de réprimer les retours du passé, que ce soit sous la forme d'un sentiment moral tel que le remords ou sous la forme d'un genre perçu comme désuet et archaïque auquel appartiennent les *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault.

Avant d'en venir à ce rapport intertextuel, et vu qu'il est question de la « fable » en général, je voudrais évoquer quelques fonctions essentielles qu'assume l'univers du conte à l'intérieur de la catégorie du fabuleux, sous laquelle il faut le subsumer dans l'œuvre de Sade. Parmi ces fonctions, j'illustrerai comment, dans la mesure où ils relèvent de la fable au sens qu'avait ce terme à l'époque de Sade, certains éléments du conte contribuent à

1. sublimer la cruauté dans un discours caractérisé comme archaïque,
2. présenter l'histoire sainte comme objet de dérision,
3. parodier le conte comme genre,
4. falsifier la vérité des faits historiques d'une part,
5. allégoriser des lois physiques ou des faits historiques d'autre part,
6. allégoriser des éléments de morale et d'idéologie.

1. Le fabuleux, sublimation de la cruauté dans un discours archaïque

Pour commencer, j'analyserai ici un des rares passages sadiens où la voix auctoriale se prononce sur l'univers du conte. Ce passage ouvre *Justine*, le premier grand roman libertin publié par Sade, sans nom d'auteur toutefois, en « vertu » du caractère licencieux et scabreux de ce livre qui est une réécriture des *Infortunes de la vertu*. Le passage a un caractère programmatique et vise à établir un lien entre le fabuleux et le roman libertin, mais ceci dans la perspective de distinguer les deux univers sur un point précis :

« Nos aïeux, pour intéresser, faisaient jadis usage de magiciens, de mauvais génies, de tous personnages *fabuleux* auxquels ils se croyaient permis, d'après cela, de prêter tous les vices dont ils avaient besoin pour le ressort de leurs romans. Mais puisque, malheureusement pour l'humanité, il existe une classe d'hommes chez laquelle le dange-reux penchant au libertinage détermine des forfaits aussi effrayants que ceux dont les

anciens auteurs noircissaient *fabuleusement* leurs ogres et leurs géants, pourquoi ne pas préférer la nature à la *fable* ? »⁸

Selon cette théorie, le « fabuleux » dans les histoires de nos « aïeux » ne servirait qu'à la narration codée de certains « vices », impossibles à représenter directement « jadis », à l'époque des « anciens ». Notre commentateur auctorial, par contre, invoque un droit au récit de « forfaits » au premier degré, non parce qu'ils seraient fabuleux, mais parce qu'ils formeraient une réalité dans le monde, tout comme la « classe d'hommes » qu'il en rend responsables et qui, selon lui, « existent » réellement. Il se réclame par là d'un art qui serait plus conforme à une « nature » qui, bien loin de produire des « ogres » et des « géants » à la manière du conte, constitue un dépassement de la fiction dans la vérité du mal, les responsables de ces « forfaits » étant bien dans la « nature » et dans la réalité présente de ce monde. Partant, la pire des atrocités ne devient pas seulement imaginable sur le papier, mais encore réalisable dans la vie.

Je pars ici du présupposé qu'en vertu des postulats de la poétique ancienne qui voulait que l'art imite toujours la nature, le fabuleux, pour Sade, ne constitue pas un genre digne de ce nom, contrairement à l'histoire ou au roman libertin, que cautionnent les lois de la nature. Ceci vaut du point de vue épistémologique.

Du point de vue esthétique, notre narrateur souligne que le vice est indispensable dans un roman pour lui donner de l'intérêt et du suspense. Selon lui, la « fable » opère toujours une mise à distance qui viole la vérité et diminue l'intérêt du récit tout en décevant le besoin d'information et le plaisir esthétique du public.

Le texte cité problématisait notamment cette fonction de mise à distance : le fabuleux relèverait des temps anciens, car les « magiciens », les « mauvais génies », les « ogres » et les « géants » peuplent les récits des « aïeux », non des modernes. Il me semble que notre narrateur décrit bien une propriété du conte qui en effet se trouve aussi chez Perrault : l'auteur des *Histoires ou contes du temps passé* n'avait-il pas déjà excusé la présence du fabuleux dans ses écrits en soulignant dans son titre la distance temporelle (le « temps passé ») qui les sépare de la réalité moderne ? Il fallait bien reléguer l'irrationalité ou l'irréalité de ces histoires à un passé lointain : car l'époque où écrivait Perrault, celle de Louis XIV, se présentait volontiers comme l'accomplissement de l'histoire de tous les temps.

Imaginons ce qu'étaient ces fables avant de recevoir leur nom générique de contes de fées : elles appartenaient sans doute à un public populaire qui vivait avec elles au quotidien, sans exclure que de tels monstres puissent exister, de tels miracles advenir. C'était encore du premier degré, une matière vivante. Dans les cercles éclairés et citadins, une fois passé le seuil historique de la critique humaniste, de la raison et des bienséances classiques ou de l'esprit scientifique des Lumières, les contes de ce type devinrent simple amusement – piquant pour des détails érotiques, noirs ou pittoresques – devant un public cultivé ; dans ces cercles, le conte se transforma en une littérature utilitaire et moralisante prédestinée à

⁸ Sade, D.A.F. de : Œuvres 2. éd. Michel Delon. Paris 1995, 127 (mes italiques).

l'éducation des enfants. Sainte-Beuve a raison lorsqu'il affirme : « [...] Perrault, tout en contant pour les enfants, sait bien que ces enfants seront demain ou après-demain des rationalistes ; il est du pays et du siècle de Descartes. »⁹.

Perrault, paladin des modernes dans la querelle des Anciens et Modernes, forme un pivot entre les temps anciens et obscurs et les clartés modernes ; ayant opté contre la fable classique de l'Antiquité suite à la querelle, il lègue une matière fabuleuse autochthone au public français. Dans l'esprit même des progrès postulés par les Lumières, le narrateur de *Justine* dégrade ce fabuleux en le présentant comme vestige décoratif, comme pur accessoire¹⁰.

Le narrateur sadien renchérit par une espèce de retournement qui rétablit l'ordre en remplaçant qu'il entend par la réalité au-dessus de la fable. Il observe que les « crimes » qui forment son récit sont aussi connus que les contes : « Redoutera-t-on de dévoiler des crimes qui paraissent faits pour ne jamais sortir des ténèbres ? Hélas ! qui les ignore de nos jours ? Les bonnes les content aux enfants, les filles de mauvaise vie en embrasent l'imagination de leurs sectateurs [...]. »¹¹

Les contes les plus connus de la tradition ne sont en effet pas dépourvus de cruautés ni même de grivoiseries voilées susceptibles d'« embraser l'imagination ». Il s'agit d'un retournement parodique contre le monde de la fable et la littérature enfantine : pour faire peur aux enfants du siècle des Lumières, les bonnes éclairées se distinguent de leurs ancêtres par le fait qu'elles racontent des scélératesses sur le mode de la vérité. D'ailleurs, par leur double mission, faire peur aux enfants ou exciter les débauchés, les contes sont ici réduits et rabaissés à une idée qui est au cœur du siècle des Lumières et doit servir de moteur au progrès, à une version du principe d'utilité sur laquelle l'idée d'un progrès moral équivalent et parallèle n'aurait plus aucune emprise.

2. Le fabuleux, ridiculisation de l'histoire sainte

Les textes de Sade témoignent de la ligne de partage nette qui à l'époque jettait dans le même coin tout ce qui ne pouvait passer pour vérité historique ou scientifique ou, comme le disaient les hommes des Lumières, vérité « philosophique » : tout ce qui choquait l'histoire, la science ou la philosophie tombait dans le repoussoir de la « fable ».

On peut déjà observer cette position chez Fontenelle, qui sera suivi par Voltaire : ce dernier oppose tout ce qui est surnaturel (notamment les miracles) à l'ordre des

⁹ Sainte-Beuve, Charles-Augustin : *Nouveaux lundis* 1. Paris 1883, 311.

¹⁰ Il doit aussi y avoir concurrence, aux yeux de Sade, entre l'archaïsme du fabuleux autochthone à la Perrault et le fabuleux antique, à savoir la mythologie gréco-romaine, préférable pour ses débauches en accord avec l'univers libertin. Une phrase ouvrant les « Cent Vingt Journées » donne cependant à penser que Sade avait l'ambition de surpasser à la fois les anciens et les modernes, Homère et Perrault (« pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes »; Sade [voir note 8] 69).

¹¹ *ibid.*, 127.

vérités factuelles, qui ne dépassera pas les bornes de l'humainement possible et ne violera pas les lois physiques de la nature dans la mesure où elles sont présupposées connues¹². Cette règle vaut non seulement dans le domaine de la nature, mais encore dans le domaine des actions humaines : selon Voltaire, l'histoire elle-même, à distinguer sur ce point de l'histoire sainte, est faite par les hommes. Seule l'histoire sainte admet la violation de certaines lois physiques, car elle est faite de miracles qu'il faut admettre parce qu'il le faut. Autrement dit, le problème soulevé par le conte, pour Voltaire et pour Sade, recoupe le problème de la vérité historique de la plupart des récits religieux, par exemple bibliques : si, comme on le verra, la Bible est fabuleuse en large mesure pour Voltaire, Sade exaspère ce point de vue en subsumant tout le champ de la religion sous la catégorie de la fable.

L'équation entre éléments de la foi chrétienne et contes, sous le terme général de la fable ou du fabuleux, se manifeste par exemple dans *La Nouvelle Justine*, dans la longue invective contre les histoires bibliques que le libertin Bressac adresse à sa pieuse victime Justine :

« Je vous demande les mêmes éclaircissements sur le bonhomme Tobie, qui dormait les yeux ouverts, et qui fut aveuglé par une ordure d'hirondelle ... sur l'ange qui descendit exprès de ce qu'on appelle l'empyrée, pour aller chercher avec Tobie de l'argent que le Juif Gabel devait au père de ce Tobie ... sur la femme de ce même Tobie, qui avait eu sept maris à qui le diable avait tordu le cou ... et sur la manière de rendre la vue aux aveugles avec le fiel d'un poisson. Ces histoires sont vraiment curieuses ; et je ne connais rien de plus joli, *après le roman du petit Poucet*. »¹³

Mot pour mot, Sade tire ce passage du paragraphe 39 des *Questions de Zapata* de Voltaire :

« 39° Je vous demande les mêmes instructions sur le bonhomme Tobie, qui dormait les yeux ouverts, et qui fut aveuglé par une chiasse d'hirondelle ; sur l'ange qui descendit exprès de ce qu'on appelle l'empyrée, pour aller chercher avec Tobie fils de l'argent que le juif Gabel devait à Tobie père ; sur la femme à Tobie fils, qui avait eu sept maris à qui le diable avait tordu le cou ; et sur la manière de rendre la vue aux aveugles avec le fiel d'un poisson. Ces histoires sont curieuses, et il n'y a rien de plus digne d'attention, *après les romans espagnols* [...] »¹⁴.

Sade fait subir un premier changement au texte pour produire une confusion entre Tobie père et Tobie fils. Dans la citation de Sade, le premier « Tobie » concerne le père, et les « Tobie » qui apparaissent dans la suite du passage, comme chez

¹² Pour Fontenelle, cf. « De l'origine des fables », et « Sur l'histoire » (cf. id.: Œuvres complètes 2. éd. G.-B. Depping. Genève 1968, 388–398 et 424–435). De Voltaire, on consultera entre autres son article « Histoire » pour l'Encyclopédie (id.: Œuvres alphabétiques 1. éd. Jeroom Vercruysse. Oxford 1987, 164–186).

¹³ Sade (voir note 8) 484s. (mes italiques).

¹⁴ Œuvres complètes de Voltaire. éd. A. J. Q. Beuchot. 27: Mélanges de 1767. Paris 1894, 7 (mes italiques).

Voltaire, se réfèrent au fils. Le deuxième changement est significatif : Sade remplace les « romans espagnols » de Voltaire par le titre d'un conte de Perrault, qu'il appelle « le roman du petit Poucet ». Voilà donc comment un livre de l'Ancien Testament devient, chez Sade, synonyme d'un conte fabuleux. Voltaire lui-même, en discutant le « livre de Tobie » dans l'article *Asmodée* de son *Dictionnaire philosophique*, faisait déjà intervenir des « fées » pour ridiculiser la Bible : « le livre de Tobie nous fait entendre, dans la version grecque, qu'Asmodée était amoureux de Sara [...]. C'est l'opinion de toute la savante antiquité que les génies, bons ou mauvais, avaient beaucoup de penchant pour nos filles, et les fées pour nos garçons. »¹⁵

En ce qui concerne le petit Poucet remplaçant les « romans espagnols » chez Sade, Jean Deprun n'y voyait qu'une « francisation délicate »¹⁶. Je crois au contraire que, bien plus subtil encore, le choix de Sade est motivé par certaines ressemblances structurelles entre les deux récits de Tobie et le conte du petit Poucet. À la fois dans le livre de Tobie et chez Perrault, il s'agit d'un fils présenté comme l'espoir de la famille, qui ramène au foyer de ses parents une somme d'argent pour leur subsistance¹⁷. En outre, le nombre magique de sept maris tués par le démon biblique équivaut au nombre d'enfants dans la famille du petit Poucet, respectivement au nombre des sept filles de l'Ogre que celui-ci, par mégarde, massacre à leur place dans les *Contes* de Perrault. Sade ne connaissait pas seulement la Bible à travers Voltaire, il connaissait aussi son Perrault. Je souligne ici ce constat car il indique que le rapport intertextuel entre Sade et Perrault est direct : les correspondances subtiles et détaillées dans le cadre de scénarios semblables et qui font sens dans un but idéologique précis le prouveront encore dans le cas du rapport avec le conte de Barbe-Bleue.

3. Le fabuleux, parodie du conte comme genre

La copie de passages entiers avec changement de termes marquants – comme, par exemple, les « romans espagnols » de Voltaire qui deviennent « roman du petit Poucet » chez Sade – a été décrit par Genette comme parodie au sens strict¹⁸ : en

¹⁵ Œuvres de Voltaire. 28,2 : Dictionnaire philosophique. éd. A.J.Q. Beuchot. Paris 1829, 126.

¹⁶ Cité par Michel Delon, l'éditeur du roman de Sade, dans la note 1 à la p. 485 de « La Nouvelle Justine »; cf. Sade (voir note 8) 1295.

¹⁷ Tobie est désigné par ses parents comme « lumen oculorum nostrorum, baculum senectutis nostræ, solatium vitæ nostræ, spem posteritatis nostræ » (Vulgate, Tobie 10,4). Tobie fera venir chez ses parents sa femme « avec tous ses serviteurs en bonne santé, avec les troupeaux et les chameaux, et tout l'argent de son mariage et celui qu'avait rendu Gabélus » (Tobie 11,18; Bible de Segond). Le petit Poucet, à la fin du conte « mit toute sa famille à l'aise », et la moralité en vers conclut : « Quelquefois cependant c'est ce petit marmot/ Qui fera le bonheur de toute la famille » (Perrault, Charles : Contes. éd. Cathérine Magnien. Paris 1990, 278).

¹⁸ Genette, Gérard : Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris 1982, 23–26.

parodiant Voltaire dans le sens de l'exagération, Sade parvient à déprécier la Bible d'une manière plus subtile. Car il utilise un genre qui permet de révéler mieux que celui cité par Voltaire des ressemblances structurelles avec l'hypotexte, c'est-à-dire de motiver la parodie.

Le genre servant à rabaisser la Bible doit dès le début être considéré comme bas, sans quoi le lecteur ne comprendrait pas le renversement axiologique. Mais comme on le verra maintenant, il est également possible de rabaisser un genre déjà dévalorisé. Le conte qui renverse la Bible peut à son tour être renversé. Le marquis prend aussi pour cible d'une parodie des éléments typiques des contes : d'une histoire d'enfants ou pour enfants avec issue heureuse, où d'éventuelles violences et grivoiseries apparaissent de manière allusive ou sous forme sublimée dans un cadre qui admet le merveilleux au premier degré, Sade tire une intrigue sexuelle crue et explicite, où le monde adulte se rit de l'enfance au point de l'écraser. Les violences sont décrites dans tous les détails, et le merveilleux, placé au deuxième degré, y résulte d'une infernale machination. Ainsi, dans l'*Histoire de Juliette*, la soi-disant « sorcière » Durand fait intervenir un « vieux sylphe » appelé Alzamor, qui malgré sa vieillesse reçoit une mission tel un héros de conte. Une pucelle est également impliquée dans le scénario, mais il ne s'agira pas de la délivrer :

« Alzamor, dit la Durand, il faut *dévirginer* cette pucelle, pendant que ces dames vont la *désorganiser* avec cette poudre ... Bandes-tu ... – Abandonnez-moi l'enfant, dit Alzamor, je verrai ce que je pourrai faire. – Madame, dis-je à la Durand, quel est cet homme ? – C'est un vieux sylphe, me répondit la Durand, voulez-vous que d'un mot je le fasse disparaître ? – Oui, dis-je. La Durand prononça deux effroyables paroles qu'il me fut impossible de retenir, et nous ne vîmes plus que de la fumée. – Faites revenir le sylphe, dit Clairwil ; un mot presque pareil et un second nuage le ramenèrent ; cette fois-ci, le sylphe bandait, et ce fut le vit en l'air qu'il s'empara de l'enfant. »¹⁹

Le sylphe apparaît comme l'exact contraire de ce que sont les sylphes typiques, ces charmantes existences féeriques à peine charnelles, presque asexuelles, typiques de certains contes au XVIII^e siècle. Le drame des sylphes, c'est qu'ils vouent un amour des plus chastes à de jeunes personnes en chair et en os et que, clou de l'histoire, cet amour fidèle est dans l'impossibilité de s'assouvir, vu les frontières infranchissables qui existent entre le monde de la chair, bien réel, et le monde des esprits comme les fées²⁰.

Bien loin de sortir du monde merveilleux des fées, malgré sa présence intermittente et son existence à première vue miraculeuse, le sylphe sadien a donc comme principale qualité une nature charnelle, une corporalité bien physique qui produira des effets certains. Malgré l'effet surnaturel du « sylphe », toute la scène renvoie

¹⁹ Sade, D.A.F. de : Œuvres 3. éd. Michel Delon/Jean Deprun. Paris 1998, 658 (italiques dans le texte).

²⁰ Un des contes de Jean-François Marmontel qui illustre la vogue des sylphes à l'époque s'intitule « Le mari sylphe » et prend pour base cette frontière entre amour spirituel et charnel (voir id. : Contes moraux. Paris 1829, t. 1, 156–196).

aux lois physiques et chimiques d'action et de réaction (pensons à la « poudre »). Nous sommes à mille lieues du ton sublimé du merveilleux : l'érotisme des contes découle de leur polysémie subtile et allusive. Cette propriété nous est révélée ici par le renversement parodique en son contraire.

4. Le conte comme falsification des faits historiques

Il y a quelque chose de paradoxal dans l'intérêt que l'athée Sade porte au surnaturel et au fabuleux, qu'il cherche sans cesse à exorciser. D'une part, la fausseté de la fable permet parfois, malgré tout, d'étudier la vérité historique qui est cachée en dessous. D'autre part, dans le cadre de l'éloge libertin du mensonge dans l'œuvre de Sade²¹, la fable fascine si elle est inventée à propos pour tromper ceux qui y croient. Les libertins sadiens ne se limitent pas à déchirer le voile des tromperies, ils admirent parfois les astuces d'une mystification comme la religion, dont l'humanité serait devenue la victime. Ainsi Sade, dans son grand roman historique, *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, illustre la vie criminelle de cette reine médiévale pour réinterpréter les éléments surnaturels et légendaires dans l'histoire de son époux, Charles le Fol, comme simples conséquences d'une machination ingénieuse ourdie par sa femme :

« Le fantôme de la forêt du Mans, le charlatan de Guyenne, les rêves de l'ermite Robert, ne sont-ils pas de la même couleur ? tout cela ne part-il pas de la même main ? Et n'est-il pas l'ouvrage du même esprit ? Il faudrait terriblement s'aveugler pour résister à l'évidence de ces faits, ou se dégrader par une timidité qui déshonorerait à la fois, et l'écrivain pusillanime qui la prendrait pour excuse, ou le lecteur peu réfléchi qui l'adopterait. »²²

Le « fantôme de la forêt du Mans » évoqué ici est interprété par l'historien comme élément d'une machination, comme faux fantôme dans une ingénieuse mise en scène théâtrale. À l'instar de ce fantôme, tous les êtres surnaturels qui apparaissent chez Sade sont feints, joués par des êtres humains rusés pour gagner du pouvoir sur un public crédule. L'apparition d'êtres soi-disant surnaturels sur la scène libertine a l'avantage pour les complices – qui en même temps s'y produisent et y observent – de conférer quelque chose de piquant à leur spectacle cruel, pour donner un air de fête carnavalesque aux lubricités, aux dépens de ceux et celles qui en sont les victimes.

²¹ Voir par exemple le troisième dialogue de « La Philosophie dans le boudoir ». Dans : Sade (voir note 19) 61s.

²² id. : *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, reine de France. Dans : *Œuvres complètes du Marquis de Sade* 12. éd. Annie Le Brun/Jean-Jacques Pauvert. Paris 1991, 81.

Prenons un autre fantôme dans l'œuvre de Sade : dans *Le président mystifié*²³ le narrateur sadien fait subir à son personnage Fontanis, président du parlement d'Aix, prétendant d'une fille beaucoup plus jeune que lui, une longue série d'accidents qui sont autant de pièges tendus par son rival, un jeune militaire qui prendra finalement le dessus. L'intrigue possède un fond autobiographique car ce président Fontanis renvoie au juge Johannis du parlement d'Aix qui condamna à mort notre auteur en 1772, après que deux filles publiques de Marseille eurent porté plainte contre lui pour tentative d'empoisonnement : en fait, le marquis leur avait administré une *overdose* d'aphrodisiaques. Vers la fin de ce conte, Fontanis est entraîné dans un château hanté, avec pour mission de chasser un revenant en échange de la main de son aimée. C'est là qu'apparaîtra son rival dans le récit, déguisé en fantôme pour lui donner la fessée et pour lui représenter la liste de ses mauvais jugements (y compris celui contre Sade), dénonciation qui rappelle ainsi la fameuse accusation par un fantôme dans *Hamlet*.

Le double fictif du président du parlement d'Aix, mort de peur, prend le revenant pour un véritable être surnaturel. Au contraire, le lecteur n'est jamais la dupe de la mystification, et y reconnaît un piège dans tous ses raffinements²⁴. L'univers merveilleux du conte, comme on le verra par la suite, peut aussi être compris comme un miroir aux alouettes qui – sous des allégories – doit cacher certaines vérités aux uns pour mieux tromper, et communiquer des vérités aux autres, sous un langage à double sens. Comme on le verra maintenant, cette forme de communication peut aussi prendre une fonction allégorique.

5. Le fabuleux comme allégorisation de lois physiques et faits historiques

Le libertin Bressac, dans la dissertation déjà citée qu'il adresse à la fille persécutée dans *La Nouvelle Justine*, pose cette question : « Comment prenez-vous l'histoire burlesque de la côte d'Adam ? est-elle physique ou allégorique ? »²⁵

Par là, il fait allusion à la théorie du mythe qui prévalait dans l'école stoïcienne et qui donna naissance à l'évhémérisme, à une théorie selon laquelle tout mythe dissimule, sous un langage allégorique, des faits concrets, tangibles ou vérifiables sur le plan de l'histoire naturelle ou de l'histoire politique par exemple. Pour le philosophe dont se réclamait la pensée évhémériste, Evhémère de Messène, les dieux païens n'auraient été à l'origine que des potentats particulièrement

²³ On trouvera ce texte dans Sade, D.A.F. de : *Historiettes, contes et fabliaux*. Dans : *Œuvres complètes du Marquis de Sade* 2. éd. Annie Le Brun/Jean-Jacques Pauvert. Paris 1986, 89–146.

²⁴ Les théories de conspiration constituaient une arme puissante des Lumières. On les trouve dès le début du XVIII^e siècle, par exemple dans le « *Traité des trois imposteurs* » qui voyait dans la religion une invention des prêtres destinée à établir leur empire. Voir p. ex. *Traité des trois imposteurs/ Traktat über die drei Betrüger*. éd. Winfried Schröder. Hamburg 1994, chap. 3, par. 5–9.

²⁵ Sade (voir note 8) 480.

impressionnants qui auraient été divinisés par la suite à cause de leur puissance²⁶. Sade connaît bien cette théorie et il en parle en de nombreux endroits de son œuvre²⁷. Que la vérité factuelle soit en jeu ici, c'est ce que Bressac nous montre par la suite : « N'est-il pas clair que votre plat Dieu est aussi mauvais physicien, que détestable géographe et ridicule chronologiste ? »²⁸

Sade reprend ici encore les *Questions de Zapata* de Voltaire. Ce qu'il reproche avec Voltaire aux mythes dans la Bible, par exemple à celui de la création d'Adam, c'est l'inadéquation d'une éventuelle allégorie avec la réalité « physique » de la nature ou de la géographie, et avec la vérité historique de la chronologie. Que le mythe d'Adam ne soit pas « physique » pour Bressac, on ne peut en douter. Mais au cas où elle serait « allégorique », donc, elle ne laisserait pas d'être absurde, car Bressac peinerait à donner une explication évhémériste de la création d'Adam, et ne saurait identifier à quelles lois de la nature ou à quel fait historique le mythe se réfère. Il ne s'agit donc pas d'une critique de la fable ici, mais de la critique d'une fable précise dont l'allégorie ne correspondrait à aucun fait.

6. *Le fabuleux comme allégorie morale : « Rodrigue ou la Tour enchantée »*

A côté de la lecture « physique » et « historique », on pourra effectuer un autre type de lecture allégorique sans qu'il soit besoin de faire intervenir une quelconque réalité ou vérité factuelle : on pourrait considérer le mythe et le conte, bref la fable dans son ensemble, comme une manière particulière de transmettre certains préceptes de la morale ou certains éléments d'idéologie. Dans le cas des enfants, il est clair que l'intervention de fées et d'ogres facilite la compréhension de règles qu'ils ne sauraient saisir par le raisonnement. Mais ce n'est pas ce qu'on entend par allégorie. Pour que celle-ci fonctionne, il faut présupposer un système de pensée adulte, capable de reconnaître des valeurs abstraites sous des figures animées, et savoir déduire, de leurs attributs et de l'interaction que les figures engagent dans le récit, des rapports entre ces valeurs, et en tirer éventuellement des jugements moraux.

Dans le cas de Sade, le procédé de l'allégorie rend tout d'abord hommage à une forme traditionnelle de l'enseignement idéologique de l'église ; hommage oblique voire parodique, car l'allégorie sadienne sert à transmettre des préceptes contraires à la morale catholique. C'est là encore un avantage de l'allégorie, qui grâce au codage figuratif d'idées abstraites, permet de communiquer des contenus de manière subversive, sous le sceau discret d'un langage clandestin inaccessible aux bien-pensants. Sade le fait à la fois dans les textes exotériques, publiés sous son nom, et

²⁶ Concernant Evhémère de Messène, voir Vallauri, Giovanna : *Evemero di Messene, testimonianze e frammenti, con introduzione e commento*. Torino 1956.

²⁷ Au XVIII^e siècle, un certain évhémérisme fut popularisé, par exemple, par Antoine Bannier, dans son *Explication historique des fables*. Paris 1711 ; ou dans *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*. Paris 1738–40.

²⁸ Sade (voir note 8) 480.

dans les textes ouvertement irrévérencieux. Par exemple, les personnages de Justine et de Juliette ne sont que des allégories de la vertu malheureuse dans le cas de la première et du vice heureux dans le cas de la deuxième. L'allitération initiale en « Ju » rend d'autant plus indissociables ces sœurs que le renversement idéologique s'opère déjà par le parallélisme égalisateur du « v » initial de « vice » et « vertu » dans les titres de textes sadiens : le problème moral de la distinction entre des catégories absolues du bien et du mal est réduit à la distinction entre des catégories aussi relatives que le bonheur et le malheur. Vu que Sade a réécrit cette histoire deux fois sur plusieurs milliers de pages, en poussant le récit implicite des *Infortunes de la vertu* jusqu'à l'excès explicite de *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* et de *l'Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, une importante proportion de l'œuvre sadienne, exotérique ou ésotérique, appelle une lecture sur le mode de l'allégorie morale.

C'est ici l'occasion de parler d'un conte peu connu du marquis de Sade. Son titre, *Rodrigue ou la Tour enchantée*, le désigne comme conte merveilleux, alors que le sous-titre, qui le désigne explicitement comme « conte allégorique », en donne le protocole de lecture. Ce récit occupe la sixième place dans *Les Crimes de l'amour*, et forme le cœur de ce recueil de onze récits que Sade termine en 1800 avec une préface théorique²⁹.

L'idée d'une tour enchantée hante Sade à travers ses œuvres. Il la fait apparaître pour la première fois dans sa « nouvelle espagnole » qui est placée dans la lettre XXXVIII de son « roman philosophique » *Aline et Valcour*, et il la reprend dans une pièce de théâtre intitulée *La Tour enchantée*, opéra-comique supprimé dans son spectacle de *L'Union des Arts*³⁰. La nouvelle est tragique, alors que l'opéra se veut comique. Seul le conte en question fonctionne comme allégorie morale : Rodrigue, dernier roi chrétien d'Espagne, abuse de son pouvoir en violant Florinde, une fille de sa cour. Par la suite, le comte Julien, le père de la fille violée, implore le soutien des Mores en Afrique, qui envoient leurs armées pour punir Rodrigue et conquérir l'Espagne. Rodrigue, face à la suprématie de l'ennemi, se voit contraint d'aller chercher un trésor dans la Tour enchantée, que personne n'osa jamais approcher. L'exploration de la tour deviendra une véritable descente aux enfers ; sur son chemin, Rodrigue croisera des monstres allégoriques rappelant le léopard, le lion et le loup qu'évoque Dante dans le chant premier de *l'Inferno*. Après avoir été guidé par un lion, Rodrigue rencontre « des troupeaux de bêtes inconnues, et d'une monstrueuse grandeur », parmi lesquelles il trouve un « léopard énorme », qui lui « crie » :

« Nous sommes les emblèmes de tes passions, [...] elles t'assaillent comme nous, elles t'empêchaient comme nous de voir le bout de ta carrière : dès que tu n'as pu les

²⁹ On consultera l'édition critique suivante : Sade, D.A.F. de : *Les Crimes de l'amour*. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans. éd. Eric Le Grandic. Paris 1995.

³⁰ Voir à ce propos Dangeville, Sylvie : *Le Théâtre change et représente*. Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade. Paris 1999, 393–402.

vaincre, comment triompheras-tu de nous ? C'est encore une de tes passions qui te conduit dans ces lieux infernaux où jamais mortel ne pénétra. »³¹

Ces animaux allégoriques possèdent la parole comme dans les contes : en éclaircissant eux-mêmes ce dont ils sont les « emblèmes » allégoriques, ils conjurent l'ambiguïté du conte. Un peu plus tôt dans le texte apparaît « une colonne de marbre noir », sur laquelle Rodrigue lit :

« [...] le pont où tu viens de passer est l'emblème de la vie : n'est-elle pas, comme ce pont, entourée de dangers ? Le vertueux arrive au but sans malheurs, les monstres comme toi succombent; poursuis néanmoins, puisque ton courage t'y invite. »³²

Il faut comprendre que l'allégorie dans ce contexte narratif est une figure de la vie du scélérat qui, malgré sa scélératesse, arrive au but : en tuant les géants qui gardent le trésor, il trouve une récompense momentanée, contrairement à ce que dit la colonne noire et malgré qu'il ait vécu dans le vice. Il est d'ailleurs significatif pour le sens subversif de cette allégorie que le message figure sur un marbre noir, couleur lugubre qu'on n'associe pas traditionnellement avec la vertu, dont les valeurs de clarté, propreté et virginité se marient mieux avec la couleur blanche. En plus, le scélérat est reconnu pour une de ses qualités, son courage, que le narrateur propose ainsi de voir comme quelque chose d'admirable... Que Rodrigue succombe après avoir trouvé le trésor, dans un duel qui lui fait honneur, sur le champ de bataille, ne change rien au sens ambigu de cette nouvelle qui simule donc une apologie de la vertu, avec des allégories conventionnelles qui sous leur apparence simple, voire grossière, cachent parfois un sous-entendu qui les prend à rebrousse-poil.

7. La tour enchantée, une parodie de Barbe-Bleue

La fin honorable du scélérat courageux Rodrigue prend tout son sens lorsque nous la comparons avec la fin d'un autre « monstre », Barbe-Bleue. Car Sade a inclus plusieurs indices au début de son conte pour en faire une espèce de réplique au conte de Perrault, avec des renversements qui nous font retomber dans le schéma de la parodie, procédé renforcé par le détournement et la simplicité grossière des allégories.

Tout d'abord, si les animaux allégoriques chez Sade rappellent surtout Dante, le conte se signale par l'enchantement auquel la tour est sujette et par le statut de son gardien, le « géant » que le narrateur désigne aussi comme « spectre ». Mais ce qui rend le rapport intertextuel évident, c'est que la tour enchantée équivaut à la chambre interdite dans le conte de Barbe-Bleue : ce dernier avertit sa femme qu'« il n'y

³¹ Sade (voir note 29) 263.

³² *ibid.*, 261.

a rien que vous ne deviez attendre de ma colère »³³ si elle y entrait, alors que la tour sadienne porte comme inscription « N'approche pas, si tu crains la mort. »³⁴ Sous une impulsion irrésistible dans chaque cas, les protagonistes sont amenés à violer l'interdit. Poussés tous les deux par cette tendance invincible, leurs caractères possèdent une certaine affinité. Plus loin dans le récit de *La tour enchantée*, un monstre allégorique prémunit Rodrigue contre une de ces « passions qui te conduit dans ces lieux infernaux où jamais mortel ne pénétra »³⁵. Si l'endroit auquel Rodrigue accède le rapproche de la figure de Dante pénétrant dans un espace inaccessible à un « mortel »³⁶, le caractère passionnel de sa violation nous permet de le comparer à l'épouse de Barbe-Bleue. Le courage de Rodrigue et la curiosité de l'épouse de Barbe-Bleue, comme dispositions qui se renforcent mutuellement, forment les deux côtés d'une même médaille.

Dans les deux contes, les protagonistes feront la même découverte horrible dans les salles interdites : chez Perrault, l'épouse de Barbe-Bleue découvre « les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs » qui se miraient dans le « sang caillé » couvrant le plancher³⁷. Chez Sade, Rodrigue retrouve « tous les malheureux sacrifiés » par lui-même, en train de subir les supplices auxquels il les avait condamnés, et il considère « les ruisseaux de sang répandus par [s]a main »³⁸.

On a un premier renversement dans le fait que l'épouse de Barbe-Bleue se voit, elle, dans le rôle potentiel des victimes, alors que celui qui aperçoit dans *Rodrigue ou la tour enchantée* se voit lui-même dans le rôle de l'assassin, c'est-à-dire dans le rôle d'un Barbe-Bleue qui découvrirait lui-même une chambre oubliée dans sa conscience. Le parallèle avec le conte de Perrault se renforce dans la deuxième salle, où Rodrigue contemple « toutes les jeunes filles qu'avaient déshonorées ses lâches plaisirs » et qui « nageaient dans les flots de leur sang »³⁹.

Examinons maintenant la fin des deux contes. Chez Perrault, Barbe-Bleue se fait abattre comme un lâche en tournant le dos, sans livrer bataille aux deux frères de son épouse : « il s'enfuit aussitôt pour se sauver; mais les deux frères le poursuivirent de si près, qu'ils l'attrapèrent avant qu'il pût gagner le perron. Ils lui passèrent leur épée au travers du corps [...] »⁴⁰.

Sade renverse cette lâcheté pour en faire un combat valeureux : Rodrigue, se démarquant par là de la couardise de son modèle Barbe-Bleue, accepte « fièrement » de se battre « en corps à corps » avec le chef des Mores, qui ne lui paraît qu'un « faible ennemi ». « Ils se portent des coups furieux », et Rodrigue est « abattu » par son « valeureux ennemi », qui se fait reconnaître comme Florinde, la fille violée,

³³ Perrault (voir note 17) 207.

³⁴ Sade (voir note 29) 258.

³⁵ *ibid.*

³⁶ Dante : *Inferno*, chant premier, v. 26s. : « [...] lo passo/ che non lasciò già mai persona viva. »

³⁷ Perrault (voir note 17) 208.

³⁸ Sade (voir note 29) 258s.

³⁹ *ibid.*, 259.

⁴⁰ Perrault (voir note 17) 211.

sortie « du sein des morts ». Cette fin incroyable pour un conte, qui ne chasse pas un spectre mais le fait revenir, est l'indice du peu de crédibilité qu'il faut accorder à l'allégorie de la vertu qui terrasse le vice chez Sade.

Un autre élément que Sade renverse de manière subtile, me semble-t-il, c'est celui de la faute impossible à cacher, qui apparaît dans deux motifs du conte de Perrault : tout d'abord, il y a les crimes de Barbe-Bleue que son épouse découvre dans la salle interdite. Ensuite, il y a la clé tachée de sang qui révèle l'irruption dans la même salle ; sang qui réapparaît après chaque nettoyage, dénonçant une faute ineffaçable et impardonnable : ce motif fournit une image idéale pour la mauvaise conscience. Il peut devenir ainsi synonyme d'un remords qui ne lâchera jamais prise.

Le conte allégorique de Sade thématise le remords explicitement : le narrateur exclut dès le début même la possibilité d'un tel mouvement de la conscience pour un scélérat comme Rodrigue. Si le souvenir du mal commis ne peut naître dans l'esprit du malfaiteur, le souvenir du mal subi en revanche ne semble jamais pouvoir s'effacer dans la mémoire des victimes. C'est une de ces phrases cyniques qui émaillent en grand nombre les œuvres du marquis : « S'il arrive à celui qui outrage d'oublier promptement ses injures, celui qui vient d'en souffrir jouit au moins du droit de se les rappeler. »⁴¹

Le cynisme se renferme dans l'utilisation ironique de l'expression « jouir d'un droit », car en vérité il s'agit d'une souffrance. Dans l'usage que Sade fait de Barbe-Bleue, le mari scélérat devient ainsi un héros de l'oubli, pour qui il n'y a pas de remords : celle qui « jouit » du « droit » de (se) « rappeler », dans le conte de Barbe-Bleue, c'est la jeune épouse curieuse, avec des conséquences qui manquent lui devenir fatales. Momentanément, le conte de Perrault risque de tomber dans une inversion proche de celle sadienne : la vraie faute n'est pas à chercher du côté de l'époux assassin, mais du côté de l'épouse curieuse. Contrairement à Barbe-Bleue ou aux scélérats sadiens, elle s'avère incapable d'effacer les traces du passé. Le motif de la clé tachée détourne l'attention du meurtre sur le problème moral de l'effacement des fautes. Avec ses chambres interdites, la tour féérique, incarnation suprême de l'univers de la fable, devient la métonymie de la mauvaise conscience ! C'est dans un étroit parallélisme avec l'attitude fabuleuse de la mauvaise conscience, inutile et impossible, que le monde de la fable reste exilé sur le plan de l'ironie dans les écrits sadiens : le monde archaïque de la fable ne saurait jamais redevenir une réalité vécue sur le plan référentiel, un discours assumé sur le plan idéologique ou esthétique. Chez Perrault en revanche, lorsqu'on lit son conte à la lumière de cette interprétation de *Rodrigue*, qu'on en fait une allégorie de la mauvaise conscience, l'ouverture de la chambre de Barbe-Bleue et sa punition finale soulignent plutôt le statut ineffaçable du passé, peu importe que l'on place au centre de la transgression la violence du mari ou la curiosité de la femme.

⁴¹ Sade (voir note 29) 257.

En conclusion, je dirais que le véritable « retour de Barbe-Bleue » comme souvenir intertextuel chez Sade ne s'opère qu'au prix d'une affirmation de l'impossibilité d'un retour au passé. Renversé ainsi, le conte devient l'allégorie d'un refoulement heureux du passé. L'allégorie de Sade s'ouvre un moment au repoussoir du fabuleux pour admettre un genre refoulé, le conte ; cette entorse parodique et auto-parodique au système éclairé ou libertin de ses textes permet à Sade de rebondir sur le problème éthique de la mauvaise conscience. Si, pour un vaste public d'une modernité classique, Perrault fait revenir comme autant de refoulés le genre fabuleux et les meurtres de Barbe-Bleue, Sade, à une époque de révolutions multiples, les adopte sous un travestissement pour mieux les vouer à l'oubli, et pour conjurer tout remords au même titre que les rêves de fées.

Résumé

Cet article s'intéresse aux différentes fonctions que l'on peut attribuer aux éléments fabuleux dans les œuvres du marquis de Sade. Il s'agit en particulier d'éclaircir les liens intertextuels entre *La Barbe-Bleue* et un conte allégorique que le marquis a publié, en 1800, dans la série de ses *Crimes de l'amour*, sous le titre de *Rodrigue ou la tour enchantée*. Dans ce texte, la chambre interdite renvoie aussi à un passé criminel, mais elle ne réveille pas la mauvaise conscience et ne suscite aucun remords. Sade semble vouloir faire du conte de Barbe-Bleue le paradigme d'un refoulement manqué, la figure d'une rechute malencontreuse dans un passé archaïque et indigne d'être examiné moralement. Or, les œuvres de Sade ne peuvent plus admettre l'univers surnaturel des contes, considéré comme tout aussi révolu que cette conscience morale qui s'exprime par le remords.

Abstract

This article discusses the different functions assumed by folktale elements in the works of the marquis de Sade. It shows how the intertextual relationship to Perrault's tales is to be intended, especially in *Rodrigue ou la tour enchantée*, a short allegorical tale drawn from the 1800 collection *Les Crimes de l'amour*. Bluebeard's forbidden chamber as it appears in Sade's text represents the criminal past with a difference : entering it causes no bad conscience and implies no regrets. In his interpretation, Sade implicitly presents the *Bluebeard* tale as a fable of unhappy return of the past and unsuccessful repression of conscience, a paradigm to be repressed in the same way as Sade's works intend to repress the world of the folktale in general.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag untersucht die verschiedenen Funktionen märchenhafter Elemente im Werk des Marquis de Sade. Besprochen wird, wie die intertextuellen Bezüge zu Perraults Märchen zu verstehen sind, insbesondere in der allegorischen Erzählung *Rodrigue ou la tour enchantée*, die Sade um 1800 in seinen *Crimes de l'amour* publizierte. Das verbotene Zimmer bedeutet auch bei Sade eine verbrecherische Vergangenheit, mit einem wichtigen Unterschied: Der Eintritt läßt weder schlechtes Gewissen zu noch zeitigt er Bedauern. Implizit

stellt Sade das Märchen von Blaubart als Paradigma für mißglückte Verdrängung, für unglückliche Rückkehr der Vergangenheit dar: Diese Moral gälte es in Sades Werken in gleicher Weise zu unterdrücken wie die übernatürliche Welt der Märchen als Ganzes.